

**DOSSIER**  
**Hacia un relato historiográfico sobre el cine argentino**

[Original]

## Bazin, Deleuze y la crítica cinematográfica en Argentina

DAVID OUBIÑA  
Universidad de Buenos Aires (UBA)  
Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas (CONICET)  
R. Argentina  
✉

---

**Resumen:** En este texto se rastrea, entre las décadas del 60 y del 90, la recepción del pensamiento de André Bazin y de Gilles Deleuze en la crítica cinematográfica argentina. Así como toda revista contemporánea presupone el antecedente de *Cahiers du cinéma*, no es posible pensar la crítica moderna al margen de Bazin. En los años 50 y 60, la influencia de Bazin fue tan importante para las revistas de cine como lo será Deleuze para la constitución de la crítica académica en los años 80 y 90. Ambos autores resultan fundamentales para pensar la noción de «cine moderno»; pero mientras que Bazin define esa modalidad de la imagen tempranamente (a partir de los films neorrealistas), los libros de Deleuze ofrecen una taxonomía del cine moderno en el momento en que ya comenzaba a mostrar señales de agotamiento. En el texto se revisa cómo fueron leídos esos autores en la Argentina: se los recontextualiza dentro del mapa geopolítico de la crítica contemporánea y se propone —según la definición de Andreas Huyssen— una lectura a contrapelo.

**Palabras clave:** Cine en Argentina - Crítica cinematográfica - Cine moderno - Geopolítica de los estudios sobre cine.

[Full paper]

### Bazin, Deleuze and Film Criticism in Argentina

**Summary:** This essay traces the reception of André Bazin and Gilles Deleuze in Argentine film criticism, between the decades of 1960 and 1990. Just as every contemporary film journal presupposes the pioneering model of *Cahiers du cinéma*, it is impossible to overestimate the importance of Bazin for modern criticism. In the '50s and the '60s, Bazin's influence was as important for film magazines as Deleuze will be during the '80s and the '90s in the foundation of scholarly criticism. Both authors are crucial for a reflection on the notion of "modern cinema"; but while Bazin defines this visual mode in the early stage of its development (from neorealist films), Deleuze's books offer a taxonomy of modern cinema when it had already begun to show symptoms of exhaustion. The essay follows the ways these two thinkers were read in Argentina: it recontextualizes them within the geopolitical map of contemporary criticism and suggests —according to Andreas Huyssen's definition— a reading against the grain.

**Key words:** Cinema in Argentina - Film Criticism - Modern Cinema - Geopolitics of Film Studies.

---

**I**

La *Historia del cine argentino* de Domingo Di Núbila se publicó en 1959 y 1960 (figura 1). Hay, allí, un primer intento más o menos sistemático por organizar la producción cinematográfica de la primera mitad del siglo. Resulta significativo que la obra de Di Núbila se editara cuando estaban surgiendo los nuevos cineastas de la Generación del 60; es decir, cuando esas películas que analiza el crítico empezaban a ser historia. Esa recapitulación del período clásico funciona, entonces, como una clausura inevitable en el mismo momento en que el cine argentino se asomaba a la modernidad.

La obra de Di Núbila posee un tono nostálgico, como si fuera consciente de que sus materiales ya pertenecen al pasado.<sup>1</sup> Hay una evidente tensión entre esas películas y las jóvenes producciones independientes que se proyectan hacia adelante. A finales de los años 50, el sistema industrial está completamente desmantelado y el cine de estudios ha desaparecido; en cambio, hay una intensa actividad en torno a los cineclubs y las revistas cinéfilas. Estos espacios de debate constituyen una caja de resonancia para las nuevas películas que encuentran allí su ámbito natural. El panorama es claro: por un lado, ese libro con afán totalizador intentando clasificar y fijar los parámetros de un cine que pertenece a otra era y, por otro lado, un conjunto de publicaciones (todas ellas urgentes y efímeras) procurando poner palabras a una serie de cambios que suceden en el mismo momento en que se escriben los artículos. *Cuadernos de Cine*, *Cinecrítica*, *Gente de Cine* y sobre todo *Tiempo de Cine* fueron responsables de configurar un tipo de crítico y un tipo de lector.

*Tiempo de Cine* (figura 2) circuló entre 1960 y 1968. Vinculada a la intensa actividad cinéfila (era editada por el célebre Cine Club Núcleo) y a la renovación en la producción cinematográfica (sus textos dialogaban con la Generación del 60), la revista dio a conocer a un grupo numeroso de jóvenes críticos. Como ha mostrado Daniela Kozak, hay que pensar esta irrupción dentro del contexto de modernización cultural de los años 50 y 60. La revista de Núcleo, entonces, no aparece como una ocurrencia aislada sino como un prisma que refracta y despliega una compleja trama donde se cruzan los movimientos de la posguerra europea, la Revolución Libertadora y la caída del Peronismo, Frondizi y el desarrollismo, la Generación del 60 y la red de revistas culturales como *Contorno* y *Ver y Estimar* (Kozak 2013). Pero, en cuanto a su genealogía cinematográfica, el itinerario moderno de *Tiempo de cine* se configura según

---

<sup>1</sup> Para una revisión crítica de los postulados de Di Núbila, véase Kriger, 2009.

dos modelos contradictorios: la revista italiana *Cinema Nuovo*, dirigida por Guido Aristarco y la revista francesa *Cahiers du Cinéma* dirigida por André Bazin.

La línea editorial de *Cinema Nuovo* responde al linaje de un marxismo ortodoxo aunque revela cierto conservadurismo en la elección de sus modelos estéticos. *Cahiers du Cinéma* está

dominada por el humanismo cristiano de Bazin (esa singular mezcla del Existencialismo de Sartre, la Fenomenología de Merlau-Ponty y el Personalismo de Emmanuel Mounier) aunque eventualmente puede dar cabida tanto a posiciones políticas reaccionarias como a provocaciones vanguardistas. Las diferencias entre Aristarco y Bazin se muestran con claridad a propósito del neorrealismo, movimiento que ambos autores celebraron y promovieron: mientras uno considera que, luego de los primeros films, algunos cineastas han abandonado la denuncia para dejarse seducir por el formalismo, el otro ve allí una especie de ascesis espiritual. En una carta que envía a la revista italiana, Bazin escribe:

¿Me atreveré a decir, querido Aristarco, que la severidad de *Cinema Nuovo* con relación a algunas tendencias consideradas por ustedes como involuciones del neorrealismo, me hace temer que están cercenando, a pesar suyo, la materia más viva y más rica de su cine? (Bazin [1976] (1990):383).

Para Bazin no es el contenido social lo que determina los méritos de una obra; por eso le incomoda que la valoración que *Cinema Nuovo* hace de los films permanezca tan aferrada a un acuerdo ideológico previo. «Visconti —dirá el crítico francés— es neorrealista en *La terra trema*, que hace un llamamiento a la revuelta social, y Rossellini es neorrealista en *Francesco*, que ilustra una realidad puramente espiritual» (*Ibid*:389).<sup>2</sup> Pero, en verdad, va incluso más lejos porque termina afirmando que Rossellini es quien mejor ha representado la estética del neorrealismo. Y mientras que *Cinema Nuovo* considera que *Viaje en Italia* es



Figura 1. Portada de *Historia del Cine Argentino (Tomo I)* de D. Di Núbila (1959)

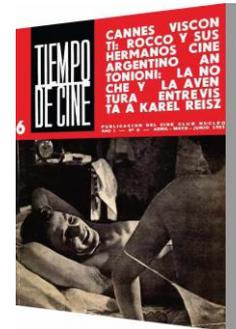


Figura 2. Portada de *Tiempo de cine* (año 1, n°6, abril-mayo-junio 1961)

<sup>2</sup> Sobre esta polémica, véase también Nowell-Smith (1976-77).

«catastrófica», para *Cahiers* la modernidad del film es tan asombrosa que, a su lado, todas las películas contemporáneas parecen anticuadas.

Los vínculos de *Tiempo de Cine* con *Cinema Nuovo* son bien fluidos y la asidua presencia de Aristarco entre las páginas de la revista argentina —consejero, colaborador, corresponsal en Italia— funciona como instrumento de legitimación constante. Y aunque la postura ideológica de *Tiempo de Cine* es notoriamente más moderada, la categoría de «realismo crítico» (que Aristarco toma de Lúkacs y que le permite situar al cine de Visconti en la tradición de Balzac y Thomas Mann) se adapta con comodidad a las películas de la Generación del 60 que la revista defiende (Aristarco 1961).<sup>3</sup> La relación con *Cahiers du Cinéma* es siempre más problemática. *Tiempo de Cine* adopta de buen grado la *política de los autores* (de la cual, por cierto, hace una interpretación muy localista); sin embargo, la revista francesa nunca deja de ser sospechosa por su formalismo carente de compromiso, por un lado, y por su defensa del cine americano, por otro. Con todo, *Cahiers* es la revista de Bazin, y Bazin es quien ha imaginado un conjunto de categorías analíticas imprescindibles para pensar los films. En este sentido, su influjo puede resultar más difuso pero es omnipresente. Podría decirse: más perseverante que las enseñanzas de Aristarco. Bazin ha marcado a todos; incluso, de manera indirecta, a aquellos que no lo han leído.

## II

Así como toda revista contemporánea presupone el antecedente de *Cahiers du Cinéma*, no es posible pensar la crítica moderna al margen de Bazin. Y habría que entender «crítica moderna» no sólo como una forma diferente de ver los films (todos los films) sino, también, y sobre todo, como el ascenso de un nuevo tipo de espectador en sintonía con los movimientos cinematográficos que surgen en la posguerra. Crítica moderna es, ante todo, cine moderno. Véanse, si no, los numerosos textos que Bazin dedica al neorrealismo, a Renoir, a Welles. No obstante, el problema es que, comparado con el cine clásico, resulta más difícil circunscribir qué es el cine moderno.

El cine clásico, tal como lo definen Bordwell, Staiger y Thompson, es un sistema

---

<sup>3</sup> Véase también Aristarco, 1960.

coherente, uniforme y estable que se apoya sobre una concepción fordista de organización industrial y sobre un conjunto de normas estilísticas que se mantienen relativamente inalterables hasta las rupturas de los años 60. Ese clasicismo cinematográfico se define por la homogeneidad estética, la claridad expositiva, la linealidad narrativa, la identidad psicológica de los personajes, la causalidad dramática, el relato clausurado y el centrado del espectador (Bordwell, Staiger y Thompson 1985). Supongo que hasta ahí estamos todos de acuerdo. Pero los autores se entusiasman con su propia descripción y acaban por afirmar que «el paradigma clásico es tan poderoso que regula, incluso, las transgresiones a su código». Es más: en otro lado, Bordwell —ahora en solitario— naturaliza hasta tal punto ese mapa, que establece una división binaria entre los «films normales» y los otros (donde «film normal» caracteriza, obviamente, al modelo clásico) (Bordwell 1985).

Menos inocente, más sabio, Bazin ya había percibido esa plenitud lograda por la gramática clásica; pero, a diferencia de Bordwell, entendía que se trataba de un sistema de convenciones y que, por lo tanto, podían (debían) ser reemplazadas por otras nuevas. Tal como lo demostró en «La evolución del lenguaje cinematográfico»: hacia 1938 las películas se organizaban casi de manera unánime «según los mismos principios. Cada historia era contada por una sucesión de planos cuyo número variaba poco (alrededor de 600)» (Bazin [1976] (1990):92). Por supuesto que esa constatación no indica una pobreza de lenguaje sino al contrario: se trata de un sistema de representación que ha logrado encontrar el perfecto equilibrio entre la forma y la idea. Por eso, el establecimiento de una gramática uniforme funciona como garante de la máxima ductilidad en la composición. Un film de Hawks no se confunde con uno de Ford (toda la *política de los autores* se basó en esa posibilidad de diferencia), pero la singularidad estilística de cada cineasta se define a partir de un marco compartido. Allí radica la riqueza del cine clásico. Como decía Hitchcock: es preferible partir de un cliché que llegar a él. Paradójicamente o no, la ausencia de esa homogeneidad gramatical (y la aparente libertad que eso supone) es lo que amenaza a los directores modernos, permanentemente en riesgo de caer en lugares comunes.

Estamos lejos de ese cine clásico. Ya no sabríamos cómo hacerlo y por eso lo amamos, decía Daney. Es cierto: no sabríamos cómo hacerlo, pero sabemos qué es. En cambio, no sabemos bien qué es el cine moderno (aunque sepamos cómo hacerlo). Quizás porque no se trata de una unidad y, entonces,

deberíamos hablar de diferentes cines modernos o —incluso mejor— de diferentes modos de procesar la modernidad en el cine. En todo caso, la noción de cine moderno que elabora Bazin permanece asociada a un tipo de realismo, afirmado en el plano secuencia por oposición al montaje evocador del período mudo y al *decoupage* analítico y descriptivo que predomina en la época clásica. La evolución del lenguaje cinematográfico que describe el crítico se organiza según esa teleología. Mientras que el montaje pone en evidencia la construcción y orienta la atención del espectador en determinado sentido, el plano secuencia del cineasta moderno empuja la imagen más cerca de lo real porque restituye su continuidad y su ambigüedad esenciales. Es un realismo — digamos— más sincero (no me atrevo a decir «más real» o «más verdadero», aunque tal vez esa caracterización no le disgustaría a Bazin). Hacia allí apunta la muy controvertida distinción entre «cineastas que creen en la imagen» y «cineastas que creen en la realidad». Como se sabe, Bazin considera que los primeros son aquellos que confían en «todo lo que puede añadir a la cosa presentada su *representación* en la pantalla» mientras que, para los segundos, «la imagen no cuenta en principio por lo que añade a la realidad sino por lo que revela de ella» (Bazin [1976] (1990):82 y 86).

Ya no se trata de una representación indirecta que reconstruye el suceso y por lo tanto sólo puede aludir a él, sino que la imagen se convierte en el *medium* para que un sentido oculto se manifieste. Según la percepción cristiana de Bazin, el cine permite acceder a una esencia develada. En los films de Stroheim, por ejemplo, «la realidad confiesa su sentido como el sospechoso ante el interrogatorio incansable del comisario. El principio de puesta en escena es simple: mirar al mundo lo bastante de cerca y con la insistencia suficiente para que termine por revelarnos su crueldad y su fealdad» (Bazin 1976 (1990):85-86). La diferencia que introduce el cine en la historia del arte es su relación fenomenológica con los sucesos. Puesto que las películas están obligadas a representar, no dejan de promover una ilusión pero, en cierto sentido, se trata de una ilusión legítima porque redime a la representación de ciertos compromisos representativos: la imagen cinematográfica muestra un vestigio del objeto (eso que Barthes denomina el «haber-estado-ahí»). Por su naturaleza tecnológica, el cine da un testimonio objetivo de las cosas, respetando su

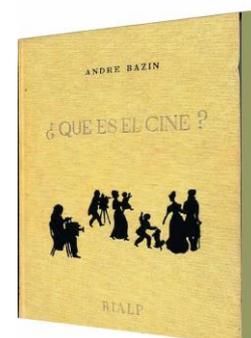


Figura 3. Portada de *¿Qué es el cine?* de A. Bazin [1976] (1990)

«integridad fenomenológica» y, a la vez, permitiendo que las veamos como no hubiéramos podido apreciarlas de no haber mediado la intervención de la cámara. Resulta evidente que, para Bazin, la evolución del lenguaje cinematográfico supone una teleología del plano secuencia. (Ése debería ser el verdadero título del ensayo. Más que «evolución», «teleología»: «La teleología del lenguaje cinematográfico».)

Aunque sepamos que el globo rojo y que el caballo de *Crin Blanca* no son capaces de adoptar comportamientos antropomórficos, aceptamos esas imágenes porque todo sucede delante de cámara y, entonces, la realidad del acontecimiento profílmico se impone sobre cualquier truco. Queda claro que, a menudo (o más bien: casi siempre), el montaje viene a obstaculizar esta percepción objetiva porque interrumpe el flujo del acontecimiento y lo orienta en determinado sentido. Como afirmaba Rossellini: «Las cosas están ahí, ¿por qué manipularlas?» Bazin nunca resuelve la contradicción entre esa objetividad propia de la imagen y su defensa del cine narrativo (el «cine impuro»). Es que para él no hay tal contradicción porque el relato no vulnera la objetividad esencial de la imagen, sino que permite organizar su sentido para hacerlo comunicable. Tanto confía Bazin en ese poder impasible del registro que se equivoca al describir la famosa escena de la caza de la foca en *Nanouk el esquimal*. Toda la reflexión del crítico se sostiene en el argumento de que Flaherty resuelve la situación en un solo plano y, de ese modo, logra transmitirnos la experiencia de una larga espera. Pero lo cierto es que la espera no ocupa demasiado tiempo y que está fragmentada en varias tomas.<sup>4</sup> La memoria de Bazin distorsiona su descripción de la escena para que responda a la sensación de autenticidad vivida que le provoca el film. No importa que haya montaje, que Nanouk actúe para la cámara y que toda la situación esté falseada: Flaherty le ha comunicado el sentimiento de una experiencia real y, entonces, en su recuerdo, el crítico borra los cortes para privilegiar el sentido de captura antes que de manipulación.

Bazin ve un plano secuencia allí donde había montaje porque lo ha convencido el realismo aparentemente revelado en la situación. Aunque el ejemplo resulte erróneo, entonces, no invalida la teoría. La imagen cinematográfica no es un calco aproximado del mundo porque son las cosas mismas las que se dan a ver en ella. Y no porque Bazin confunda ingenuamente representación y realidad,

---

<sup>4</sup> Raúl Beceyro corrige el error de Bazin: «El plano prolongado es el de la lucha de Nanouk con la foca, mientras se van acercando los otros miembros de su familia, para ayudarlo» (2008:10).

sino porque considera que las cosas imprimen su huella sobre la película, como la imagen de Cristo sobre el Santo Sudario. Para él, este vínculo singular entre imagen y mundo es —como ha escrito Ismail Xavier—,

(...) sólo una de las posibilidades del cine, pero resulta esencial a su naturaleza. Constituye su misión, pues cabe al cine mantenerse fiel a su dimensión «ontológica»: testimoniar una existencia, respetarla en sí misma y dejar de este modo que ella revele lo que tiene de esencial (Xavier 1977 (2008):110).<sup>5</sup>

Se podría decir que las ideas de Bazin configuran —en un sentido contradictorio— una modernidad conservadora puesto que se apoyan sobre un movimiento hacia atrás, que retrotrae el cine a los orígenes de su ontología fotográfica.

De todos modos, habría que admitir que esto era suficientemente audaz y novedoso en 1950 cuando nadie discutía que el montaje constituía la esencia del cine. En sus años al frente de *Cahiers du Cinéma*, Bazin percibe que algo está por suceder. Incluso: que algo está ya sucediendo. Pero no actúa programáticamente sino indicando líneas de fuerza. El nuevo cine que surge a partir de los 60 no funciona a imagen y semejanza de Bazin. Más allá de una sólida comunidad de pensamiento, resulta evidente —en los textos de la revista— que el maestro suele estar en desacuerdo con sus discípulos: él es, más bien, una coartada, una garantía, un marco de legitimación que los *jóvenes turcos* necesitan. Curiosamente, Bazin muere en la noche del 10 al 11 de noviembre de 1958, el mismo día en que había comenzado el rodaje de *Los cuatrocientos golpes*. Esta coincidencia no ha sido evaluada en toda su potencia simbólica. Porque lo cierto es que el crítico no alcanza a ver nada de ese film que funcionará como la presentación en sociedad de la *Nouvelle vague*. Bazin conoce *Roma ciudad abierta*, conoce *El ciudadano*, conoce *Diario de un cura rural*; pero todo lo que dice sobre el cine moderno es anterior al núcleo duro de lo que hoy entendemos por cine moderno.

Nadie desea morir y, por supuesto, Bazin no tiene la culpa de haberse enfermado tan joven. Lo que quiero decir es que las incongruencias que surgen al utilizar literalmente las categorías bazinianas para pensar el cine moderno no

---

<sup>5</sup> Como dice Serge Daney: «Para Bazin, la historia del cine tiene como horizonte la desaparición del cine» (1982 (2004):30).

pueden atribuirse al propio Bazin.<sup>6</sup> ¿Por qué extrapolar en films muy posteriores eso que el crítico observa lúcidamente en determinadas obras de su época? ¿Por qué convertir esa reflexión tan específica y tan localizada en un principio omnicomprendido aplicable a un cine que Bazin ni siquiera pudo imaginar? La crítica argentina durante los años 60 no fue ajena a esa apropiación inmoderada. En vez de considerar las nociones de Bazin en aquello que pudieran tener de utilidad para hacer avanzar la reflexión, a menudo los films son forzados (reducidos) para que respondan a esas categorías.

### III

Para el cine moderno, el pensamiento de Bazin fue tan importante en los años 50 y 60 como el de Deleuze lo será en los años 80 y 90. Hay, en efecto, una continuidad entre ambos que lleva esa fenomenología audiovisual desde el personalismo cristiano de Mounier al vitalismo antipositivista de Bergson: detrás de esa vocación fenomenológica, que atraviesa cuarenta años, subyace el mismo intento por formular una ontología de la imagen.<sup>7</sup>

Pero mientras que Bazin ejerció una gran influencia sobre las revistas en la década del 60, Deleuze en cambio no fue muy leído por las numerosas publicaciones especializadas que surgieron en la Argentina a comienzos de los 90. En todo caso, imprimió su marca en la consolidación de los estudios académicos durante ese período. En 1984, junto con la restauración democrática, apareció una nueva *Historia del cine argentino* coordinada por Jorge Couselo (figura 4) que vino a reemplazar al antiguo libro de Di Núbila. Se trata de un texto de divulgación, casi un catálogo de películas, que sólo actualiza un panorama meramente descriptivo. Como en el caso de Di Núbila, quizás el valor de ese nuevo libro consistió en mirar hacia atrás y revisar el cine anterior para colocarlo en la perspectiva del pasado en el preciso momento en que se anunciaba una transformación. Es que, en efecto, entre mediados de los 80 y comienzos de los 90 una serie de cambios simultáneos tienen lugar: el auge de las escuelas de cinematografía, la aparición de revistas especializadas,

---

<sup>6</sup> Desde una mirada más cercana al cine contemporáneo, Domin Choi (2005) se interroga sobre la utilidad que puedan tener hoy las ideas de Bazin.

<sup>7</sup> Aunque desde otra perspectiva, Rancière (2005) también advierte esta continuidad entre Bazin y Deleuze.

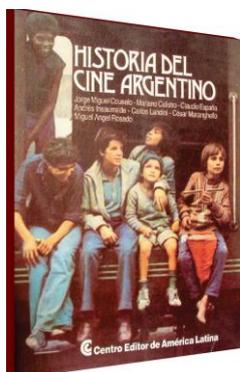


Figura 4. Portada de *Historia del cine argentino*, de J. Couselo (coordinador), 1984

la creación de los estudios académicos sobre cine y el surgimiento de una nueva generación de directores independientes.

Las escuelas de cine y los avances tecnológicos hicieron posible un tipo de formación diferente para los cineastas y abrieron nuevas vías de acceso a la realización. Los jóvenes cineastas provienen del cortometraje (no de la industria o de la publicidad) y se han formado en escuelas (de modo que conocen la teoría y la historia del cine). El primero de estos rasgos revela un paralelo con los jóvenes de la Generación del 60, el segundo señala una

diferencia: en ambos grupos el cortometraje es un origen compartido, pero mientras los directores de los años 60 descubrieron sus influencias en los cineclubs, el aprendizaje durante la década del 90 encontró un marco más institucional en las escuelas. Todo este movimiento de recambio fue preparado y acompañado por nuevas revistas, nuevos críticos y nuevas formas de pensar el cine. En líneas generales, la universidad y las revistas adoptan enfoques enfrentados. La crítica en revistas privilegia una mirada apasionada y cinéfila aunque tiende a ser más arbitraria, impresionista y anti-intelectual; la investigación académica, en cambio, se refugia en el rigor y la historización pero a menudo puede resultar poco creativa y carente de audacia.

Entre 1984 y 1985, se discutió la creación de un área de estudios en «Artes combinadas» (que incluiría estudios históricos, críticos y teóricos sobre cine, teatro y danza) dentro de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y, en 1986, se dictaron las primeras materias de esa orientación. En esos mismos años se publicaron en castellano los dos volúmenes de Deleuze: *La imagen-movimiento* en 1985 y *La imagen-tiempo* en 1987 (figura 5). Allí se ponían en circulación nuevas ideas sobre la teoría del cine y se desarrollaban análisis de películas en el cruce con otras disciplinas. Las nuevas revistas de cine que aparecieron a comienzos de los 90 no registraron la importancia de esa contribución; en cambio, el trabajo de Deleuze (erudito, apasionado, deslumbrante) impactó rápidamente en la lectura

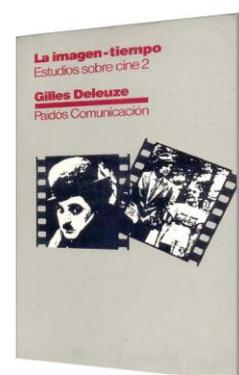


Figura 5. Portada de *La imagen tiempo* de G. Deleuze (1987)

académica porque permitía renovar un corpus bibliográfico que, desde hacía mucho tiempo, había quedado desactualizado.

Indudablemente, Deleuze le debe a Bazin más de lo que está dispuesto a reconocer. El proyecto de *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo* acepta, por supuesto, la marca indeleble que ha dejado su predecesor en la reflexión sobre cine, pero se propone ir más lejos. Las primeras líneas del segundo volumen explicitan esa distancia. Dice Deleuze:

Contra quienes definían el neorrealismo italiano por su contenido social, Bazin invocaba la exigencia de criterios formales estéticos. Se trataba para él de una nueva forma de realidad, supuestamente dispersiva, elíptica, errante u oscilante, que operaba por bloques y con nexos deliberadamente débiles y acontecimientos flotantes (Deleuze 1985 (1987):11).

Deleuze alude aquí, indudablemente, a la polémica con Aristarco. Lo que insinúa es que la tesis de Bazin era infinitamente más rica que aquella que venía a rebatir; sin embargo ambas insistían en plantear la cuestión a nivel de la realidad. Para Deleuze, en cambio, si las imágenes-movimiento fueron sacudidas por semejante conmoción,

(...) ¿no era ante todo porque estaba haciendo irrupción un nuevo elemento que iba a impedir la prolongación de la percepción en acción, conectándola con el pensamiento y subordinando cada vez más la imagen a las exigencias de nuevos signos que la llevarían más allá del movimiento? (Deleuze 1985 (1987):12).

La *imagen-movimiento* supone un régimen audiovisual que se organiza según una lógica de encadenamientos naturales entre las percepciones y las acciones. Este tipo de imagen es lo que está en la base del cine clásico. La *imagen-tiempo*, por oposición, establece los fundamentos de un cine moderno: implica una ruptura de esa lógica clásica y —como afirma Rancière— «lo que ahora se propone como enlace es la ausencia de enlace; el intersticio entre imágenes es lo que gobierna, en lugar del encadenamiento sensoriomotor, un reencadenamiento a partir del vacío» (Rancière 2001 (2005):130). Por lo tanto, ya no se trata de un mundo construido en el circuito del montaje (que fluye de un plano al otro) sino de un mundo intuido entre las imágenes (en el hiato discontinuo que no pertenece a un plano ni al otro). Deleuze no se decide sobre

la naturaleza de esa transformación. Por momentos, elige una hipótesis inmanentista y por momentos opta por una coartada historicista. Según una lógica propia del discurso audiovisual, el cambio viene anticipado por el cine de Hitchcock que, al llevar la imagen-acción hasta su punto culminante, también hace evidente su límite y la pone en cuestión: si uno de los grandes aportes de Hitchcock fue implicar al espectador en el film como un personaje más, de manera complementaria sólo faltaba que los personajes se asumieran como espectadores. No obstante, en otro lado, Deleuze hace derivar esa mutación como consecuencia de factores históricos concretos y exteriores: ese nuevo tipo de relato sólo podía surgir en la Italia de posguerra porque allí, entre las ruinas, se experimentaba de manera inmejorable el abismo absoluto al que se había asomado la civilización.<sup>8</sup>

Nuevas formas de experiencia reclaman nuevos modos expresivos. Y así como Bazin dedicó sus mejores esfuerzos al plano secuencia, Deleuze apoya todo el pasaje del cine clásico al cine moderno sobre el reemplazo de los *nexos sensorio-motrices* por las *situaciones ópticas y sonoras puras*: para las películas neorrealistas:

(...) la situación ya no es sensoriomotriz como en el realismo sino ante todo óptica y sonora, cargada por los sentidos antes de que se forme en ella la acción y ella utiliza o afronta sus elementos. En este neorrealismo, todo sigue siendo real (en estudios o en exteriores), pero lo que se establece entre la realidad del medio y la de la acción ya no es un prolongamiento motor sino más bien una relación onírica, por mediación de los órganos de unos sentidos que se han emancipado. Se diría que la acción, más que completar la situación o condensarla, flota sobre ella (Deleuze 1985 (1987):15-16).

---

<sup>8</sup> Por un lado, todo funciona como si el cine clásico y el cine moderno fueran capas geológicas colocadas una encima de la otra. El cine moderno opera un relevo: reemplaza y sepulta la lógica del cine clásico, como si no hubiera coexistencia posible y como si ese modelo anterior cesara en sus funciones. Por otra parte, la ambivalencia que está en la base de estos libros (¿cine moderno es un tipo de imagen o un determinado momento histórico?) se vuelve aun más problemática porque, luego, Deleuze afirma que Ozu es el verdadero inventor de las situaciones ópticas y sonoras puras. Es decir que la gran novedad del cine moderno resulta anticipada en un momento muy anterior y en un contexto muy diferente a aquellos que determinaban el surgimiento de la nueva modalidad.

Ahora bien, ¿el cine moderno es eso? ¿Siempre? ¿Para todos los cineastas? Es cierto que ya no se trata de una discusión sobre diferencias estilísticas; la ruptura de lo moderno supone una nueva concepción de lo visual: para qué sirve una imagen, qué debe mostrar, qué hay que ver en ella y cuál es su relación con el mundo de donde ha sido extraída. Pero, ¿es posible establecer un principio general (aun cuando esa imagen-tiempo pueda desdoblarse en sus distintos avatares) que vendría a definir los alcances de esa transformación?

El cine clásico nunca padece su morfología audiovisual porque eso es, precisamente, su presupuesto. Cada plano actúa como una unidad discreta cuyo valor es instrumental. Posee múltiples posibilidades combinatorias a condición de conservar sus funciones dentro de un código. En ese sentido digo que la riqueza estilística del cine clásico se sostiene sobre un acuerdo gramatical homogéneo. Esto no significa que las imágenes olviden su intensidad singular, pero la originalidad de cada película depende más bien de cómo se articula su potencia retórica. El cine moderno, en cambio, privilegia la autonomía de la imagen por encima del código. No habría una correspondencia *a priori* entre formas y temas. Si el cine moderno se define como *lo que no es cine clásico*, eso supone un fuerte rechazo a seguir cualquier patrón homogéneo. La experimentación es su retórica. Por eso, más que un cine moderno, hay un impulso moderno que se expresa a través de formas muy distintas en cada realizador y que se desvía del paradigma clásico mediante vectores cuya intensidad de ruptura es muy variable. Las imágenes clásicas son siempre asertivas mientras que las imágenes modernas se definen por su vacilación. ¿Se entiende por qué una tipología resulta una amenaza allí donde cada cineasta pretendería darse a sí mismo su propia gramática individual?

Deleuze, por supuesto, no plantea una taxonomía reduccionista sino que propone modelos de sentido que son siempre matrices abiertas. Lo que interesa no es una obsesión clasificatoria que vendría a fijar un sistema de signos sino, más bien, las variaciones que cada cineasta puede operar a partir de allí.<sup>9</sup> No obstante, muy a menudo, estos libros han sido utilizados como si fueran una historia del cine o un manual de semiología audiovisual. Y entonces la taxonomía deleuziana se convierte en una fórmula prescriptiva sobre qué debe tener un film para ser considerado moderno. Como sucedía con Bazin, aquí tampoco puede atribuirse a Deleuze la responsabilidad por el uso que se ha

---

<sup>9</sup> Para un análisis de *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo* en el contexto de la filosofía deleuziana, véase Rodowick, 1997.

hecho de sus libros. De todos modos, me atrevería a decir que esa taxonomía que proponen *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo* fue posible porque, a mediados de los 80, el cine moderno ya empezaba a mostrar señales agotamiento. Advertimos ese desgaste en un cineasta como Wim Wenders cuya trayectoria es un muestreo de aquellos rasgos modernos que surgieron con gran potencia innovadora y que acabaron convirtiéndose en una caricatura de sí mismos: tiempos muertos, espacios vacíos, imágenes flotantes, situaciones dispersivas, personajes opacos, vagabundeo, inacción, videncia o azar se han convertido en lugares comunes que parecerían decirlo todo precisamente porque ya no dicen nada. Tal como sostenían Adorno y Horkheimer, «los grandes artistas han conservado su desconfianza hacia el estilo y –en todo lo que es decisivo– se han atendido menos al estilo que a la lógica del objeto (...) En toda obra de arte el estilo es una promesa» (Horkheimer y Adorno 1947 (1987):158).

Así como los ensayos de Bazin operaban con un corpus todavía temprano del cine moderno, los libros de Deleuze, en el otro extremo, señalan un punto donde ese movimiento ya empieza a convertirse en un puro gesto. Y la crítica académica, que los leyó con entusiasmo en su momento, a menudo no se ha preguntado si las nuevas películas siguen habitando en ese territorio delineado por la obra de Deleuze: una lectura, entonces, muy poco deleuziana que convierte esa deriva rizomática en un árbol genealógico de las imágenes apoyado sobre una raíz tan solemne como imperturbable.

#### IV

Quisiera que todo lo que he dicho sea entendido como un conjunto de reflexiones de alguien que ha sido (y que no ha dejado de ser) una presa fácil de la seducción ejercida por la lectura de estos autores. Es más: alguien que no se arrepiente de haberse rendido (y de seguir rindiéndose) gozosamente ante esa seducción. La lectura de Bazin o de Deleuze me resulta más inspiradora que los textos supuestamente más rigurosos y científicos —pero infinitamente menos imaginativos— de, por ejemplo, de nuevo, David Bordwell.

Con velocidad asombrosa, el conocimiento académico despliega su capacidad para legitimar como regla universal hasta la intuición más localizada. Para que eso suceda, cada nueva idea debe ser traducida a un formato conceptual

impuesto, donde es nivelada con otras nociones igualmente procesadas de manera que puedan funcionar dentro de ese sistema. No resulta extraño que, con frecuencia, las investigaciones queden atrapadas dentro de una maquinaria que tiende a reproducir sus propios mecanismos y que establece un circuito para cada concepto: la moda, el contagio, la repetición, la aplicación y la caída en desuso.

La hiperinflación lexical y la acumulación de categorías cristalizadas no permiten pensar nuevas nociones. Es que, finalmente, siempre se encuentra lo que se ha ido a buscar. Pero, cuando la teoría se limita a descubrir las mismas respuestas en vez de formular sus propias preguntas en el encuentro cuerpo a cuerpo con los films, entonces abandona su único propósito innegociable que es convertirse en un sitio de reflexión crítica. Sometidos a ese uso intensivo de la academia, los libros de Deleuze y de Bazin han terminado por adquirir el aspecto de una tierra arrasada, como un campo sometido al monocultivo intensivo que, luego de un tiempo, deriva en un agotamiento del suelo. Quizás sea necesario comenzar a leer de otra manera. Esto supone también apreciar el valor exacto de lo que cuesta alejarse de ellos y, por lo tanto, reconocer hasta qué punto se acercaron a nosotros y nos constituyeron como críticos.<sup>10</sup>

Leer, entonces, esos textos «a contrapelo» [*against the grain*] —tal como dice y hace Andreas Huyssen a propósito de Adorno— para permitir que revelen aquello que no dicen e, incluso, aquello que no pretenden decir. Quizás, en ese modo de lectura sea posible encontrar un principio de avance para nuestra tarea crítica e historiográfica. La cuestión, igual que siempre, consiste en cómo favorecer un intercambio necesario —pero que no suele ser simétrico— con otras tradiciones académicas, cómo experimentar en direcciones imaginativas sin limitarse a una aplicación dogmática, cómo equilibrar la importación de teorías y métodos con el desarrollo de líneas de investigación propias. Es evidente que la adquisición y la formulación de nuevos conceptos y de nuevos territorios teóricos, continúa fuertemente dominada por ese factor geopolítico que orienta el flujo en una sola dirección.

La producción teórica sobre cine en la Argentina está lejos de considerarse como una disciplina consolidada. Pero en los últimos años ha adquirido cierto rigor metodológico y, quizás, a partir de esa base, logre abrirse al paisaje polémico que debería tener un campo de batalla. 🇲🇦

<sup>10</sup> Se trata de una paráfrasis de lo que dice Foucault sobre Hegel (1971 (1994):70).

## REFERENCIAS

- ARISTARCO Guido  
1960 «Esperienza culturale ed esperienza originale in Luchino Visconti», en ARISTARCO Guido y CARANCINI Gaetano (eds.), *Rocco e i suoi fratelli di Luchino Visconti*, Boloña: Capelli, pp. 3-28; (tr. esp.: «Experiencia cultural y experiencia original en Visconti», en ESEVERRI Máximo (coord.), *Raab / Visconti. La tierra tiembla*, Buenos Aires: Eudeba, 2011:65-99).
- 1961 *Cinema italiano 1960 (Romanzo e antiromanzo)*, Milán: Il Seggiatore; (tr. esp.: *Novela y antinovela*, Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1966).
- BAZIN André  
[1976] *Qu'est-ce que le cinéma?*, París: Cerf; (tr. esp.: *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp, 1990).
- BECEYRO Raúl  
2008 «El documental hoy», *Punto de vista*, 90: 8-12.
- BORDWELL David  
1985 *Narration in the Fiction Film*, Madison: Wisconsin University Press.
- BORDWELL David, STAIGER Janet & THOMPSON Kristin  
1985 *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Nueva York: Columbia University Press, 1987.
- COUSELO Jorge y otros  
1984 *Historia del cine argentino*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- CHOI Domin  
2005 «Actual-inactual, el realismo de André Bazin. Un comentario sobre su ontología del cine», *Kilómetro 111*, 6: 59-70.
- DANEY Serge  
1982 «L'écran du fantasme (Bazin et les bêtes)», *La Rampe: Cahier critique 1970-1982*; París: Cahier du Cinéma et Gallimard, pp.34-42; (tr. esp.: «La pantalla fantasmática. Bazin y los animales», en *Cine, arte del presente*, Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, pp. 29-35).
- DELEUZE Gilles  
1983 *L'image-mouvement. Cinéma 1*, París: Minuit; (tr. esp.: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona: Paidós, 1984).
- 1985 *L'image-tempe. Cinéma 2*, París: Minuit; (tr. esp.: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós, 1987).
- DI NÚBILA Domingo  
1959 *Historia del cine argentino (tomo I)*, Buenos Aires: Cruz de Malta.  
1960 *Historia del cine argentino (tomo II)*, Buenos Aires: Cruz de Malta.
- FOUCAULT Michel  
1971 *L'ordre du discours*, París: Gallimard; (tr. esp.: *El orden del discurso*, Madrid: La piqueta, 1994)
- HORKHEIMER Max y ADORNO, Theodor  
1947 *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam: Querido; (tr. esp.: *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires: Sudamericana, 1987).
- HUYSEN Andreas

- 1986 "Adorno in Reverse: From Hollywood to Richard Wagner", in *The Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indianapolis: Indiana University Press, pp.16-43.
- KOZAK Daniela  
2013 *La mirada cinéfila. La modernización de la crítica en la revista Tiempo de cine*, Buenos Aires: Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.
- KRIGER Clara  
2009 *Cine y peronismo. El Estado en escena*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- NOWELL-SMITH Geoffrey  
1976-77 "Cinema Nuovo and Neo-Realism", *Screen*, 17-4:111-17.
- RANCIÈRE Jacques  
(2005) «¿De una imagen a otra? Deleuze y las edades del cine», en *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona: Paidós, pp. 129-146).
- RODOWICK, David  
1997 *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham: Duke University Press.
- XAVIER Ismail  
1977 *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparencia*, Sao Paulo: Paz e Terra; (tr. esp.: *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Buenos Aires: Manantial, 2008).